# LA FICCIONALIZACIÓN: DIMENSIÓN ANTROPOLÓGICA DE LAS FICCIONES LITERARIAS*

WOLFGANG ISER
*Universidad de Constanza*

Muchos de nosotros asociamos probablemente el término *ficción* con la rama de la literatura que estudia los relatos, pero el contrapunto lo viene a poner el Dr. Johnson al definir dicho término como «falsedad; mentira»[1]. El equívoco de la palabra resulta muy revelador, ya que cada uno de los significados arroja luz sobre el otro. Ambos entrañan procesos similares, en ambos «se sobrepasa» algo, que podemos concretar como sigue: la mentira sobrepasa la verdad y la obra literaria sobrepasa el mundo real que incorpora. No es de extrañar, pues, que a las ficciones literarias se les haya atribuido la etiqueta de mentiras, ya que hablan de lo que no existe, aunque presentan la no-realidad como si *realmente* existiera.

La primera vez que encontramos una oposición contundente a la queja expresada por Platón de que los poetas mienten es en el Renacimiento, cuando Sir Philip Sidney replica diciendo que «the *Poet* ... nothing affirmeth, and therefore never lieth» [el poeta nada afirma y, por tanto, nunca miente], ya que no habla de lo que existe, sino de lo que debiera existir[2], y esta forma de sobrepasar la realidad es algo muy distinto a la mentira. La ficción y el ficcionalizar entrañan una dualidad, y la naturaleza de esta duplicidad dependerá del

---

* Título original: «Fictionalizing: the Anthropological dimension of literary fictions», publicado en *New Literary History*, 1990, 21: 939-955. Traducción de Paloma Tejada Caller. Texto traducido y reproducido con autorización del autor.

[1] Samuel Johnson, *A Dictionary of the English Language*, London, 1983.

[2] Sir Philip Sidney, *The Defence of Poesie*, en *The Prose Works*, ed. Albert Feuillerat (Cambridge, 1962), III, 29. Trad. esp. «Defensa de la poesía", en *Camp de l'arpa*, 10 (1974), págs. 21-28.

contexto: las mentiras y la literatura son distintos productos finales del proceso de duplicación, y cada una sobrepasa los límites de la realidad contextual a su modo. En tanto que esta duplicidad antecede a sus formas de realización, este traspasar los límites puede ser considerado como el sello de garantía de la ficcionalización. El mentiroso debe esconder la verdad, pero por ello la verdad está potencialmente presente en la máscara que la disfraza. En las ficciones literarias los mundos que existen se ven sobrepasados y, aunque todavía son individualmente reconocibles, su disposición contextual les hace perder el aire de familiaridad. De ahí que tanto la mentira como la literatura siempre contengan dos mundos: la mentira incorpora la verdad y el propósito por el que la verdad debe quedar oculta; las ficciones literarias incorporan una realidad identificable, y la someten a una remodelación imprevisible. Y así cuando describimos la ficcionalización como un acto de transgresión[3], debemos tener en cuenta que la realidad que se ha visto sobrepasada no se deja atrás; permanece presente, y con ello dota a la ficción de una dualidad que puede ser explotada con propósitos distintos. En las líneas que siguen, pretendemos centrarnos en la ficcionalización como medio de realizar lo posible, para poder después abordar la pregunta de por qué los seres humanos, aun conscientes de que la literatura es pura simulación, parecen estar necesitados de ficciones.

## I

Las ficciones literarias actuales, aunque ya no se las acusa de mentir, siguen padeciendo hasta cierto punto el desprestigio de ser irreales, independientemente de que desempeñen un papel esencial en nuestra vida cotidiana. En su libro *Maneras de hacer mundos*[4], Nelson Goodman pone de manifiesto que no vivimos en una realidad, sino en muchas, y que cada una de estas realidades es resultado de un proceso que no puede

[3] V. mi artículo «Feigning in Fiction" en *Identity of the Literary Text*, ed. Mario J. Valdès y Owen Miller (Toronto 1985), págs. 204-28

[4] V. Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (Hassocks 1978), esp. págs. 6-10: a partir de ahora se cita en el texto. Trad. esp. *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor, 1990, págs. 17 ss.

hacerse remontar a «ningún final inmutable» (6, 96). No hay un mundo único, subyacente, sino que creamos nuevos mundos a partir de otros viejos, y todos coexisten al tiempo en un proceso que Goodman describe como «hecho extraído de la ficción» (102-7). Por tanto, las ficciones no son el lado irreal de la realidad ni, desde luego, algo opuesto a la realidad, como todavía las considera nuestro «conocimiento tácito»; son más bien condiciones que hacen posible la producción de mundos, de cuya realidad, a su vez, no puede dudarse.

El primero que articuló estas ideas fue Sir Francis Bacon, al sostener que las ficciones «give some shadow of satisfaction to the mind...in those points wherein the nature of things doth deny it»[5] [proyectan sobre la mente un cierto aire de satisfacción ... en aquellos puntos en los que la naturaleza nos lo niega]. Esto no coincide exactamente con los modos de crear mundos de Goodman, pero muestra cómo podemos tener acceso a lo inaccesible inventando posibilidades. Es una visión que ha sobrevivido a través del tiempo, y cuatrocientos años más tarde Marshall McLuhan describió el «arte de la ficción» como extensión de la humanidad[6].

Con todo, es una visión que se opone a la crítica que se ha dirigido a los relatos de ficción desde que apareció la epistemología moderna. Locke denunciaba las ficciones por ser «ideas fantásticas»[7], ya que no se correspondían con ninguna realidad, y sólo diez años después David Hume habló de «ficciones de la mente»[8], que condicionan la forma en que

---

[5] V. Sir Francis Bacon, *The Advancement of Learning and New Atlantis*, ed. Arthur Johnston (Oxford, 1974), p. 80

[6] V. Marshall McLuhan, *Understanding Media: the Extensions of Man* (New York, 1964), págs. 42, 66, 107, 235, 237 y 242; Trad. esp. *La comprensión de los medios como las expresiones del hombre*, México, Diana, 1969. Igualmente Susan Sontag, «The Basic Unit of Contemporary Art is not the Idea, but the Analysis of and Extension of Sensations» en *McLuhan: Hot and Cold*, ed. Gerald Emanuel Stearn (New York, 1967), p. 255: «The new sensibility understands art as the extension of life».

[7] V. John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (London, 1971), I, 315-17, 127 y 335. Trad. esp. *Ensayo sobre el entendimiento humano*, Madrid, Ed. Nacional, 1980, 2 vols.

[8] V. David Hume, *A Treatise of Human Nature*, ed., L.A. Selby-Bigge (Oxford, 1968), págs. 216, 220 y ss., 254, 259 y 493. Trad. esp. *Tratado de la naturaleza humana*, Madrid, Calpe, 1923.

organizamos nuestras experiencias. Pero lo que Hume verdaderamente pretendía era exponer las premisas cognitivas que planteaba la epistemología, y fue Kant quien dio un giro casi total a la argumentación, al concebir las categorías de la cognición como ficciones heurísticas que deben interpretarse *como si* se correspondieran con algo. Este *como si* era, según Kant, una necesidad imprescindible de la cognición. Las necesidades sin alternativas, con todo, deben ser verdaderas[9], incluso aunque tengamos que añadir que tal verdad es antropológica más que epistemológica.

Si las ficciones tienen una base principalmente antropológica, parece difícil postular que su inevitabilidad epistemológica tenga fundamento ontológico. Puede que ésta sea una de las razones por las que no podemos hablar de ficción como tal, porque ésta sólo puede describirse en virtud de sus funciones, es decir, de las manifestaciones de su uso y los productos que resultan de ello. Esto es evidente incluso a primera vista: en epistemología encontramos ficciones a modo de presuposiciones; en la ciencia son hipótesis; las ficciones proporcionan la base de las imágenes del mundo y los supuestos por los que guiamos nuestras acciones son también ficciones. En todos estos casos, la ficción desempeña una tarea distinta: desde posturas epistemológicas es una premisa; en la hipótesis, es una prueba; en las imágenes del mundo, es un dogma cuya naturaleza ficcional debe quedar oculta, si se quiere evitar que la base se vea afectada; y en nuestras acciones diarias, es una anticipación. Dado que las ficciones tienen tantas y tan variadas aplicaciones, podemos plantearnos cómo se manifiestan, qué consiguen, y qué revelan en literatura, y para este propósito conviene introducir un ejemplo del que podamos después extrapolar otras ideas.

## II

Existe un tipo especial de literatura en el que la ficcionalidad queda descrita gráficamente, la poesía pastoril, que

---

[9] V. Dieter Henrich, «Versuch über Fiktion und Warheit», en *Funktionen des Fiktiven*, Poetik und Hermeneutik, X, ed. Dieter Henrich and Wolfgang Iser (Munich, 1983), pág. 516.

encontró su expresión más elaborada en la novela pastoril del Renacimiento. Ya en la *Arcadia* de Virgilio aparecía un mundo inventado por la poesía que se hacía corresponder con un mundo político[10]. En la novela pastoril se proyectan dos mundos radicalmente distintos: el artificial y el sociopolítico. Hasta qué punto la novela pastoril resalta estas dos realidades divergentes puede apreciarse en el hecho de que existe una clara línea divisoria entre ellas, y si los protagonistas desean cruzar este límite, deben duplicarse a sí mismos –deben disfrazarse de pastores para actuar, y tienen que utilizar este disfraz para esconder quiénes son y lo que son. Esta división de los protagonistas en personaje y disfraz muestra la importancia del límite que separa los dos mundos. De nuevo el cruzar los límites viene a la palestra como *epítome* de la ficcionalización, por la cual dos mundos divergentes se yuxtaponen para hacer patentes sus diferencias.

A partir de la observación anterior podemos derivar la fórmula básica de la ficcionalidad: provoca la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente. Como esto también se aplica a la mentira, las ficciones literarias cumplen otra condición que las separa de la mentira: descubren su ficcionalidad, algo que la mentira, por su parte, no puede permitirse. Por tanto, las ficciones literarias contienen toda una serie de señales convencionalizadas que indican al lector que la lengua utilizada no es discurso, sino «discurso representado»[11]. Se da a entender así que lo que está dicho o escrito debe tomarse únicamente *como si* se refiriera a algo, mientras que en realidad todas las referencias están entre paréntesis y sirven tan sólo de guías para lo que debe ser imaginado. Los pastores del género pastoril, por ejemplo, y realmente todos los géneros literarios en sí, son meras

---

[10] V. Bruno Snell, «The Discovery of a Spiritual Landscape», en su *The Discovery of the Mind: the Greek Origins of European Thought*, tr. T.G. Rosenmeyer (Oxford, 1953), págs. 283 y 291 [*Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid: Razón y Fe, 1965]; igualmente Thomas G. Rosenmeyer, *The Green Cabinet: Theocritus and the European Pastoral Lyric* (Berkeley, 1973), pág. 214.

[11] V. Rainer Warning, «Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion», en *Funktionen des Fiktiven*, págs. 183-206. Hay traducción inglesa (ver Bibliografía).

señales regidas por convenciones. Los pastores no representan la vida rústica del campo, sino que constituyen únicamente la vestidura necesaria para representar algo cuya referencia ya no se da y que, por tanto, debe ser imaginado. La literatura es siempre una forma de representación, y la novela pastoril es un caso que destaca en este punto, ya que en su fase más elaborada tematiza la propia ficcionalización.

Touchstone, en una obra que adapta de la novela pastoril, propone que «la poesía más auténtica es la que más finge»[12], afirmación que Audrey no alcanza a comprender. Sólo el loco ha captado que la verdadera poesía es una forma elevada de ficcionalización, porque sólo él se encuentra cómodo en dos mundos al mismo tiempo[13]. Si la duplicación es algo constitutivo de la ficcionalización y resulta operativo en la continua transgresión de fronteras, entonces surge la pregunta de qué es lo que puede revelar semejante actividad. La *Arcadia* de Sir Philip Sidney nos aporta una pista importante para alcanzar la respuesta.

Los protagonistas de Sidney, procedentes del mundo socio-político de Grecia y Asia Menor, tienen que enmascararse cuando se introducen en Arcadia y deben cambiarse de disfraz para cruzar otra frontera que establece los límites de un ámbito estrictamente prohibido dentro de la propia Arcadia. Ellos emprenden estas acciones de cruzar fronteras porque quieren estar próximos a las hijas del rey de las que se han enamorado. Bajo sus disfraces –Pyrocles de amazona y Musidoro de pastor– entretienen a las princesas relatándoles las heroicas aventuras que han vivido en el mundo socio-político. Confiesan haber actuado con el propósito de demostrar su valor y su virtud –sin embargo, no en la forma en que los héroes épicos de antaño, como Ulises o Eneas, concebían estos trabajos. Por el contrario, se veían guiados por el deseo de «ir privadamente a buscar el ejer-

---

[12] William Shakespeare, *As You Like It*, ed. Agnes Latham (London, 1975), p. 80. Trad. esp. *Como gustéis*, Madrid, Cátedra, 1990.

[13] V. el artículo «Dramatization of Double Meaning in Shakespeare's *As you Like It*» del libro que publiqué en 1989 *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology* (Baltimore), págs. 98-130.

cicio de su virtud»[14]. Aunque en tal empeño habían salvado reino tras reino, habían reestablecido el orden social y habían resuelto conflictos personales, todas sus hazañas gloriosas resultaban intrascendentes, porque el ejercicio del valor y la virtud en sí mismos no cambia nada. Cuadra, por tanto, que la secuencia de sus aventuras heroicas termine en fracaso.

Si la ejemplaridad de Ulises y Eneas deja paso a metas individuales («ir privadamente»), si la aventura, la *queste* épica se ve sustituida por un «orden desconocido» (A 275), como afirman explícitamente los príncipes, y las normas épicas de fortuna y necesidad son reemplazadas por la decisión personal, entonces todas las aventuras heroicas asumen una «función menor», al invocar los ideales épicos sólo para llamar la atención sobre su ausencia. En lugar de volver a reintegrar el mundo en la unidad social, los príncipes lo dejan en un estado de incontrolable inestabilidad, caracterizada por la desarticulación de todos los esquemas épicos[15].

Los protagonistas, sin embargo, narran sus aventuras a las princesas de las que están enamorados porque tienen que duplicarse a sí mismos, con el fin de cruzar la frontera y entrar en el territorio prohibido. Cuando les cuentan a las hijas de *Basilio* sus hazañas, la *queste* épica queda restaurada de manera inesperada, ya que ahora, a través de sus disfraces, los príncipes tienen que utilizar sus relatos para insinuar su verdadera naturaleza a las princesas, sin tener que quitarse las máscaras. El fin de su *queste* no es reproducir lo que han conseguido en el mundo, sino dotar a sus

---

[14] Sir Philip Sidney, *The Countess of Pembroke's Arcadia*, ed. Maurice Evans (Harmondsworth, 1977); de ahora en adelante se citará en el texto como *A*. Todas las citas están tomadas de la edición de *Complete Arcadia*, basada en la edición de 1621 de Sir William Alexander, y que combina la revisada aunque fragmentaria *New Arcadia* con partes de la *Old Arcadia* que apareció por vez primera como edición completa en 1912. El propio Sir William Alexander escribió el texto de unión entre una y otra.

[15] En *Die Struktur literarischer Texte* (tr. alemana de Rolf-Dietrich Keil, Munich, 1972, págs. 144 ss. 207 y 267), Jurij Lotman ha descrito esta técnica omitida, pero esperada como «función menor», es decir, *minus prijom* (hay traducción española: ver Bibliografía).

aventuras de un significado que no les es inherente. Este significado no consiste en demostrar la virtud o el valor, rescatar al oprimido, destronar al tirano, o castigar la envidia y el carácter vengativo; es más bien el deseo de impresionar a las princesas haciéndoles ver que la Amazona y el pastor son realmente los héroes de tales aventuras.

Por tanto, el significado manifiesto de las aventuras heroicas debe entenderse simultáneamente como un significado distinto, para que la máscara pueda hacerse transparente, sin que haya necesidad de retirarla. Dado que los protagonistas quieren decir algo distinto de lo que dicen, los relatos de hazañas heroicas se convierten en portadores de un significado latente, sin que nunca dejen de querer decir lo que decían en primera instancia, ya que las princesas tienen que quedar impresionadas por lo que los protagonistas hicieron. Por ello, este uso especial que se da a los relatos comienza a ficcionalizarlos; se ven convertidos en signos con los que explicar una realidad oculta, ya que únicamente el significado ficcionalizado del relato puede sacar a la luz lo que debe quedar poco definido. Sin embargo, si el primer significado (el de las hazañas heroicas) sirve de señal a otro significado (el del deseo de que les tomen por lo que son los protagonistas), no se está planteando una cuestión de desplazamiento mutuo, y por tanto, esta inseparable dualidad se presenta como estructura de doble significado. Esto último implica que siempre hay un significado manifiesto que bosqueja otro latente, que, a su vez, obtiene su relevancia de lo que el manifiesto dice.

Esta estructura de doble sentido recuerda a la de los sueños. Paul Ricoeur señala: «Dejando a un lado el tema de las distintas escuelas, los sueños atestiguan que siempre queremos decir algo distinto de lo que decimos; en los sueños el significado manifiesto se refiere de un modo inacabable a los significados ocultos; esto es lo que hace de todo soñador un poeta»[16]. Ante este paralelismo, resulta aun más revelador que en la propia *Arcadia* se considere que el sueño

[16] Paul Ricoeur, *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*, tr. Denis Savage (New Haven, 1977), pág. 15. Trad. esp. *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1970, pág. 17.

y el doble significado son fenómenos intercambiables. En un momento crítico del desarrollo del relato, nos enteramos de que [«Por lo que se refiere a Pamela, guardó su acostumbrada majestad, ausentándose de donde estaba y estando donde no estaba. Entonces, terminada la cena, tras ambiguos discursos que, por miedo al equívoco, podían tomarse de dos maneras o que se situaban, si no, completamente fuera de la mente del hablante (al hablar como en los sueños, no como pensaban, sino como los demás pensarían que pensaban]» (A 624-25). El doble significado y la estructura onírica quedan equiparados explícitamente.

Una vez que el significado manifiesto se libera de lo que designa, queda disponible para otros usos. Si ahora lo vamos a tomar como metáfora de algo que saca a la luz una realidad oculta, se nos abre claramente un espacio de juego entre el significado manifiesto y el latente. Este espacio de juego es lo que convierte a la ficcionalidad literaria en una matriz generadora de significado. Desde este momento, lo que se dice y lo que se quiere decir puede combinarse de distintas maneras y, dependiendo de cómo se vincule, irán surgiendo de un modo imparable nuevos significados, tanto a partir del significado manifiesto como del latente.

Como la estructura de doble significado mantiene un fuerte «parecido físico» (Wittgenstein) con el sueño, podemos cuestionarnos hasta qué punto la ficcionalidad literaria modifica un patrón idéntico que parece suyacer a ambos. El doble significado en literatura no es ni una repetición de la dualidad de los sueños ni una representación de éstos últimos, a pesar de que las descripciones contemporáneas de la novela pastoril insistan constantemente en la analogía de éstas con el sueño[17]. Las diferencias se observarán con claridad si volvemos a considerar los disfraces de la *Arcadia* de Sidney.

Los disfraces hacen destacar algo que también encuentra su lugar en los sueños, pero que suele dejarse al mar-

---

[17] Esta descripción se puede aplicar desde Sannazaro hasta Cervantes. v. Iacopo Sannazaro, *Opere*, ed. Enrico Carrara (Torino, 1952), págs. 193 y ss. y Miguel de Cervantes Saavedra, *Obras completas*, ed. Ángel Valbuena Prat (Madrid, 1967), pág. 1001.

gen en la teoría sobre los mismos. Más concretamente, las formas que adopta el disfraz que envuelve los pensamientos del sueño. La escisión que propone Sidney de los protagonistas en personaje y máscara sigue pareciéndose a los sueños en tanto que el disfraz sirve para esconder lo que los príncipes son, para que así puedan tener acceso a un mundo prohibido. El engaño es necesario en uno y otro caso para poder traspasar los límites. Pero una vez que los príncipes han entrado en el ámbito prohibido, también desean que se les perciba como lo que son (porque quieren ganarse el amor de las princesas). Esto les conduce inevitablemente a jugar con su propia mascarada, y este juego libre con la propia duplicidad empieza a apartar a ésta de la del sueño.

En el sueño la ocultación es primordial, ya que debe mantenerse para facilitar la reaparición disfrazada de lo reprimido. Los príncipes, sin embargo, quieren hacer estallar sus propios disfraces para exhibir su condición de tales. Por eso tienen que ocultarse y manifestarse alternativamente. La manifestación, sin embargo, no puede implicar la eliminación de las máscaras, ya que los príncipes todavía tienen que sortear lo prohibido y traspasar unos límites celosamente guardados. Si quieren conseguir su objetivo tienen que practicar la ocultación y la revelación al mismo tiempo. Y esta simultaneidad de lo mutuamente excluyente es representativa de todo el proceso de la ficcionalización, que utiliza el engaño para descubrir realidades escondidas.

Aquí, pues, en esta velada revelación es donde encontramos un alejamiento básico de lo que es la estructura del sueño. El personaje debe representarse a sí mismo a través de un disfraz con el fin de hacer surgir algo que no existe todavía. La persona de la máscara no queda, por tanto, atrás, sino que está presente como algo que uno no puede ser mientras uno siga siendo uno mismo. A diferencia del sueño, en el que el dormido es prisionero de sus propias imágenes, las imágenes del disfraz hacen desplegarse al personaje en un desordenado abanico de posibilidades. Si en el curso de la propia escenificación uno sale de fuera sí mismo, tiene que seguir estando presente, porque si no es imposible que tenga lugar ninguna representación.

Esto ya nos proporciona una primera visión momentánea de lo que se puede conseguir si en la ficcionalización mantenemos operativa la estructura de doble significado, y también de lo que la aparta de la del sueño. Estar presente con repecto a uno mismo y al tiempo verse uno como si fuera otro, es una condición de «éxtasis» en la que, de manera absolutamente literal, uno está al lado de sí mismo. Uno sale del recinto de uno mismo, y así se le permite tenerse a sí mismo. A este respecto, la ficcionalidad literaria supera la analogía del sueño cuya estructura comparte. Paul Ricoeur que aún intenta enmarcar juntos sueño y poesía, reclama especial atención para este velada revelación: «Superar lo que permanece abstracto en la oposición que mantienen regresión y progresión [es decir, en el sueño] requeriría el estudio de estas relaciones concretas, cambios de énfasis e inversión de papeles entre las funciones del disfraz y la manifestación[18].

Quizá nos convenga detenernos en este punto y recapitular la argumentación hecha hasta ahora. La ficcionalidad literaria tiene una estructura de doble significado, que no es en sí misma significado, sino una matriz generadora de significado. El doble significado se presenta como ocultación y revelación simultáneas, diciendo siempre algo distinto de lo que quiere decir para hacer surgir algo que sobrepasa aquello a lo que se refiere. De esta dualidad surge la condición de «éxtasis», que Sidney ejemplificó a través de unos protagonistas que están al mismo tiempo consigo mismos y fuera de sí mismos. Por tanto, la acción de ficcionalizar *epitomiza* una condición que resultaría absolutamente inalcanzable a través de las vías por las que discurre la vida normal.

¿Cómo funciona esta estructura de doble significado, y hasta qué punto señala disposiciones presentes en nuestra configuración antropológica? De nuevo podemos tomar como punto de partida la velada revelación. En la *Arcadia* de Sidney el disfraz de los protagonistas significa que su condición de príncipes está ausente, aunque permanece presente en la medida en que dirige las operaciones del dis-

[18] Ricoeur, *op. cit.*, pág. 457 (ver nota 16).

fraz. Tienen que dominar situaciones con las que no están familiarizados, y por eso lo que son puede constituir con frecuencia un obstáculo a la hora de satisfacer las exigencias de las situaciones en cuestión. Muchas de las actitudes y capacidades, normas y valores que hasta entonces se habían considerado obligatorias ya no son aplicables y, por tanto, tienen que quedar, al menos temporalmente, en suspenso. En consecuencia, a cada paso surgen interconexiones variables entre su condición de príncipes y su disfraz, lo cual revela la naturaleza generativa del doble significado como medio de realizar lo posible. Ni las máscaras, ni la condición de príncipes pueden estar pura y exclusivamente presentes, y el constante intercambio entre ausencia y presencia indica que el personaje siempre supera sus límites. Este «éxtasis», sin embargo, no se persigue *per se*. De ahí que nos planteemos qué es lo que en realidad implica estar simultáneamente dentro y fuera de uno mismo. Si el disfraz nos permite salirnos de los límites de lo que somos, ficcionalizar también puede permitirnos llegar a ser lo que queremos. Por tanto, estar «al lado de uno mismo» viene a ser la condición mínima necesaria para crear nuestro propio ser y el mismo mundo en el que nos hallamos.

## III

La ficcionalización literaria apunta hacia otro patrón antropológico integrante de los seres humanos: la estructura del *doppelgänger*. Para valorar tal disposición resulta pertinente recoger la observación hecha por el profesor de antropología social, Helmuth Plessner: «La comprensión racional que tenemos de nosotros mismos puede concretarse formalmente en la idea de que el ser humano es un ser generalmente inseparable de un papel social, pero no definido por un papel concreto. El que representa un papel o mantiene una figura social no puede ser identificado con la figura, aunque tampoco pueda ser concebido independientemente de ella, sin riesgo de perder su condición humana ... Únicamente a través del otro de nuestro propio ser tenemos un ser propio. Con esta estructura del *doppelgänger* que vincula al que representa una figura con la figura representada creemos haber encontrado una cons-

tante... La estructura del *doppelgänger*... hace posible el entendimiento de uno mismo, pero en ningún caso debemos oponer una mitad a la otra, en el sentido de que «por naturaleza» haya una mejor[19].

En la observación de Plessner hay un rasgo de vital importancia, y es que rechaza cualquier estructura de base ontológica del ser que pudiera oponer –por usar una terminología idealista– el *homo noumenon* al *homo phenomenon*, oposición que han mantenido con igual virulencia el marxismo y el psicoanálisis. La auto-alienación marxista presupone la existencia en las personas de una base de inspiración idealista, a través de la cual el verdadero ser se puede diferenciar de las manifestaciones de su degradación. El psicoanálisis habla de un ser nuclear que puede verse a sí mismo reflejado en el ser-espejo. Pero como *-doppelgänger* de sí mismos, los seres humanos son cuando menos mudables, y van desplazándose por entre sus papeles los cuales, a su vez, se suplantan y modifican unos a otros. Los papeles no son disfraces con los que realizar fines pragmáticos; son recursos que permiten al ser representar un papel distinto del suyo propio.

Evidentemente el papel individual de cada uno estará determinado por la situación social, pero a pesar de que ésta condiciona la forma, no condiciona el estatus humano de *doppelgänger*. Imprime su sello en la disociación, pero ni la constriñe, ni la elimina, provocando con ello el despliegue de la dualidad humana en una multiplicidad de papeles. Esta misma dualidad surge de la posición marginal del ser humano: nuestra existencia es indiscutible, y al tiempo nos resulta inaccesible. Ludwig Feuerbach señala que «En la ignorancia de nosotros mismos nos sentimos cómodos»[20], a lo que podemos añadir el comentario del filósofo francés Cornelius Castoriadis: «La persona sólo puede existir si se define a sí misma...pero siempre supera

---

[19] Helmuth Plessner, «Soziale Rolle und menschliche Natur», en *Gesammelte Schriften*, ed. Günter Dux et al. (Frankfurt/M, 1985), X, 235. Traducción al inglés del autor.

[20] Ludwig Feuerbach, *Sämtliche Werke*, ed. W. Bolin y F. Jodl (Stuttgart, 1911) X, 310; traducción al inglés del autor.

estas definiciones, y si las supera es porque brotan de ella, porque las inventa... y en consecuencia porque las *hace*, haciendo las cosas y haciéndose a sí misma, y porque no hay definición histórica, natural o racional que nos permita establecer dichas definiciones de una vez por todas. «La persona es eso que no es lo que es y que es lo que no es», como ya dijo Hegel»[21]. Esta deficiencia resulta ser el resorte de la ficcionalización, y la ficcionalidad, a su vez, cualifica lo que aquélla ha puesto en marcha: el proceso creativo y el cómo y el porqué de lo que representa.

## IV

Como hemos visto, la estructura de doble significado une la ficcionalidad literaria a los sueños, aunque la primera no es en ningún caso una representación ni, desde luego, una repetición de los segundos. Incluso si el soñador fuera consciente de estar soñando, seguiría estando dentro de los límites del sueño, mientras que la ficcionalización literaria hace surgir una condición de «éxtasis» que nos permite simultáneamente estar con nosotros mismos y a nuestro lado. Hans-Georg Gadamer considera que éste es uno de los mayores logros de la humanidad y ello le hace tomar una postura crítica frente a Platón: «Incluso Platón, en el *Fedro*, comete el error de juzgar el éxtasis de estar fuera de uno mismo desde el punto de vista de lo racionalmente razonable, y de verlo como la mera negación de estar con uno mismo, es decir, como un tipo de locura. De hecho, estar fuera de uno mismo es la posibilidad fehaciente de estar enteramente con algo más»[22].

Las implicaciones que esto acarrea pueden volver a calibrarse a través de la analogía con el sueño, aunque desde un ángulo que no constituyó foco de atención para Freud y sus seguidores. De acuerdo con los trabajos llevados a cabo por Gordon Globus, el sueño no se restringe a la disposición

---

[21] Cornelius Castoriadis, *The Imaginary Institution of Society*, tr. Kathleen Blamey (Cambridge, 1987), pág. 135.

[22] Hans Georg Gadamer, *Truth and Method*, tr. Garret Barden y John Cumming (New York, 1975), pág. 111. Trad. esp. *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1992, 2 vols.

sintáctica de imágenes mnémicas, ni desde luego a la reproducción de lo que ha sido desplazado; es un acto creativo, según el cual va a originarse un mundo nuevo en cada una de las ocasiones[23]. Por contraste, el mundo real en el que vivimos siempre está ahí, y a lo sumo tenemos que interpretarlo en términos de lo que nos afecte. Aunque en el sueño se produce una continua creación de mundos alternativos, cuya extraña naturaleza está condicionada por la interrupción del input sensorial que se produzca durante el sueño, los soñadores no pueden transportarse a sí mismos hasta los aledaños de estos mundos para ver lo que el sueño ha producido. Ni siquiera el «sueño lúcido»[24] puede permitir más que la mera consciencia de que se *está* soñando.

La ficcionalización, sin embargo, pone de relieve un modo distinto, por el cual puede manifestarse una disposición básicamente humana. Si el yo íntimo de la persona es el punto de encuentro de sus múltiple papeles, las ficciones literarias muestran a los seres humanos como ese algo que ellos se hacen ser y como que ellos entienden que son. Para este propósito uno tiene que salir de sí mismo, de manera que pueda exceder sus propias limitaciones. Podemos, por tanto, describir la ficcionalidad literaria como la modificación evidente de la conciencia que hace accesible lo que sólo ocurre en los sueños. El soñador está inextricablemente amarrado al mundo que crea, pero la ficcionalización literaria permite precisamente una relajación de tales ataduras. Eduard Dreher dice que el soñador está dividido entre «el que vive el sueño» y «el que escenifica el sueño»[25], que siempre tiene que padecer los mundos que se ha creado; las ficciones literarias que se manifiestan en un «como si», se revelan como apariencia, y no como esencia. Muestran que la capacidad que tenemos de transmutarnos

---

[23] V. Gordon Globus, *Dream Life, Wake Life: The Human Condition through Dreams* (Albany, 1987), pág. 57.

[24] V. Stephen Laberge, *Lucid Dreaming* (Los Angeles, 1985), pág. 6.

[25] Eduard Dreher, *Der Traum als Erlebnis* (Munich, 1981), págs. 62-93: «El que vive el sueño descubre... las posibilidades potenciales de un yo liberado del auto-control» (68); «el que juega al sueño tiene a su disposición una fantasía creativa que por regla general va más allá de la fantasía cupitiva del soñador» (84).

en distintas formas no puede ser reificada. Al tiempo, esta apariencia hace posible que la humanidad pueda constantemente volverse a inventar a sí misma. Y finalmente muestra también que no existe un marco de referencia último para lo que hagamos de nosotros a través de la ficción, incluso aunque la ficcionalidad funcione como extensión del ser humano y dé la impresión de que en sí misma constituye ese marco de referencia.

Podemos considerar, por tanto, que la ficcionalidad literaria es una indicación de que los seres humanos no pueden hacerse presentes a sí mismos, condición que nos hace creativos (incluso en sueños), pero que no nos permite nunca identificarnos con los productos de nuestra creatividad. Esta acción constante de auto-modelación no encuentra restricción alguna, aunque el precio que haya que pagar por esta extensión sin límites sea que las formas adoptadas no tengan carácter definitivo. Si la ficcionalización proporciona a la humanidad posibilidades de auto-extensión, también pone de manifiesto las limitaciones inherentes al ser humano: la propia inaccesibilidad fundamental a nosotros mismos.

## V

La ficcionalización es la representación formal de la creatividad humana, y como no hay límite para lo que se puede escenificar, el propio proceso creativo lleva la ficcionalidad inscrita, la estructura de doble sentido. A este respecto, nos ofrece la oportunidad paradójica y (quizá por ello) deseable de estar tanto metidos de lleno en la vida y al tiempo fuera de ella. Esta circunstancia de estar simultáneamente implicados en la vida y apartados de ella, promovida por una ficción que representa la implicación y con ello provoca el apartamiento, ofrece un tipo de universalidad intramundana que de otra forma resultaría imposible en la vida cotidiana. Por eso, la ficcionalización representa formalmente nuestro estar en medio de las cosas, al convertir esta implicación en espejo de sí misma. Pero ¿qué esperamos obtener de esta apartada implicación a través de la cual la ficcionalidad nos da la impresión de que sabemos lo que es estar en el centro de la vida?

Podríamos considerar un fragmento de la novela de Milan Kundera *La insoportable levedad del ser.*

> Mirar con impotencia el patio y no saber qué hacer; oír el terco sonido de las propias tripas en el momento de la emoción amorosa; traicionar y no ser capaz de detenerse en el hermoso camino de la traición; levantar el puño entre el gentío de la Gran Marcha; hacer exhibición de ingenio ante los micrófonos secretos de la policía; todas esas situaciones las he conocido y las he vivido yo mismo, sin embargo de ninguna de ellas surgió un personaje como el que soy yo, con mi curriculum vitae. Los personajes de mi novela son mis propias posibilidades que no se realizaron. Por eso les quiero por igual a todos y todos me producen el mismo pánico: cada uno de ellos ha atravesado una frontera por cuyas proximidades no hice más que pasar. Es precisamente esa frontera (la frontera tras la cual termina mi yo), la que me atrae. Es más allá de ella donde empieza el secreto por el que se interroga la novela. Una novela no es una confesión del autor, sino una investigación sobre lo que es la vida humana, dentro de la trampa en que se ha convertido el mundo[26].

Las posibilidades de que habla Kundera van más allá de lo que hay, incluso aunque no puedan existir sin lo que hay. Esta dualidad pasa a ser el centro de atención a través de la escritura que, a su vez, está motivada por el deseo de sobrepasar la realidad que rodea al novelista. Por tanto el novelista no escribe sobre lo que hay, y la transgresión que realiza está relacionada con una dimensión que retiene su grado de equívoco, ya que depende de lo que hay, pero no puede derivarse de lo que hay. Por una parte, la realidad del escritor se diluye en una gama de posibilidades propias, y por otra estas posibilidades sobrepasan lo que hay y, por tanto, lo invalidan. Pero esta penumbra de posibilidades no podría haber salido a la luz si el mundo, del que constituye el horizonte, hubiera quedado atrás. Por el contrario, comienzan a desvelar lo que hasta entonces había permanecido oculto en el mismo mundo que ahora refracta el espejo de posibilidades, y que, por tanto, lo revela como trampa.

---

[26] Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, Barcelona: Tusquets, 1985. Tr. de Fernando de Valenzuela (226-7).

En la novela, pues, coexisten lo real y lo posible, porque lo único que puede crear una matriz de lo posible es la selección que hace el autor del mundo real y su representación textual. El carácter efímero de dicha matriz permanecería informe, si no fuera la transformación de algo que ya existe. Pero quedaría también carente de significado, si no sirviera para hacer surgir las áreas escondidas de unas realidades dadas. Disfrutar tanto de lo real como de lo posible y poder mantener al tiempo la diferencia entre una cosa y otra es algo que se nos niega en la vida real; sólo puede ser representado en la forma del «como si». En el caso contrario, todo el que estuviera atrapado en la realidad no podría experimentar la posibilidad y viceversa.

Con todo, ¿en qué sentido se dice que nuestro mundo es una «trampa», y qué es lo que nos impulsa a sobrepasar los límites? Todos los autores de ficción lo hacen, y también los lectores de este género, que siguen leyendo, aun cuando sean conscientes de la ficcionalidad del texto. Parece que *necesitamos* este estado «extático» de situarnos al lado, fuera y más allá de nosotros mismos, atrapados en nuestra propia realidad y al tiempo apartados de ella, y este hecho se deriva de la incapacidad que tenemos para hacernos presentes a nosotros mismos. El fundamento a partir del cual somos nos sigue resultando insondable e inasequible. Malone, de Samuel Beckett, dice: «Vive e inventa»[27] porque no sabemos lo que es vivir, y por eso tenemos que inventar lo que escapa al conocimiento. Hay una máxima similar e igualmente medular, de H. Plessner, que corrobora lo que dice Beckett desde un ángulo algo distinto, el de la antropología social: «Yo soy, pero no me tengo»[28]. «Tengo» significa saber lo que es ser, lo cual requeriría estar en una posición trascendente que permitiera captar la certeza auto-evidente de nuestra existencia con todas sus implicaciones, relevancia y, desde luego, significado. Si deseamos tener lo que sigue siendo

---

[27] Samuel Beckett, *Malone Dies* (New York, 1956), pág. 18. Trad. esp. *Malone muere*, Madrid, Alianza, 1973.

[28] Helmuth Plessner, «Die anthropologische Dimension der Geschichtlichkeit» en *Sozialer Wandel. Zivilisation und Fortschritt als Kategorien der soziologischen Theorie*, ed. Hans Peter Dreitzel (Neuwied, 1972), pág. 160

impenetrable, nos vemos conducidos más allá de nosotros. Y como nunca podemos ser al tiempo nosotros mismos y adoptar esa posición trascendente con respecto a nosotros que resulta necesaria para afirmar lo que significa ser, recurrimos a la ficcionalidad. Beckett puso voz a lo que Plessner había planteado como problema: es decir, la auto-modelación es la respuesta a la inaccesibilidad que tenemos frente a nosotros mismos. La ficcionalización empieza donde el conocimiento termina, y esta línea divisoria resulta ser el manantial del que surge la ficción, por medio de la que nos extendemos más allá de nosotros mismos.

La significación antropológica de la ficcionalización resulta inconfundible en relación con las muchas realidades impenetrables que impregnan la vida humana. El origen y el fin quizá sean las realidades más absolutas que ostentan esta naturaleza. Esto quiere decir nada menos que los puntos cardinales de nuestra existencia desafían la penetración cognitiva e incluso experiencial. Se cree que el médico griego Alcmeón se ganó la aprobación de Aristóteles al decir que los seres humanos deben morir porque no son capaces de fundir el origen y el fin[29]. Si la muerte es realmente el resultado de esta imposibilidad, no sorprende demasiado que haga surgir ideas que puedan conducir a su abolición. Estas ideas entrañarían la creación de posibilidades que permitieran terminar con aquello que se resiste al conocimiento, uniendo así comienzos y finales ineluctables para crear con ello un marco en el que podamos aprender lo que significa estar atrapado en la vida. La proliferación interminable de tales posibilidades apunta al hecho de que no hay medio de autentificar los vínculos propuestos. Por el contrario, la modelación de lo impenetrable quedarán determinada en gran medida por las necesidades históricas imperantes. Si la ficcionalización transgrede tales límites, más allá de los cuales existen realidades irreconocibles, entonces, las propias posibilidades que se han urdido para subsanar esta deficiencia, atrapadas entre nuestro principio y nuestro fin impenetrables, pasan a ser índices de cómo con-

[29] Aristóteles, *Problemata*, en vol. VII de *Works*, ed. E.S. Forster (Oxford, 1927), pág. 916a.

cebimos lo que nos está negado, lo que es inaccesible e impenetrable. En este sentido, la ficcionalización resulta ser una vara de medir la mutabilidad históricamente condicionada de deseos humanos guardados en lo más profundo.

Si las fronteras del conocimiento activan la ficcionalización, quizá pueda observarse la intervención de un principio de economía: no es necesario inventar lo que se puede conocer, y por eso las ficciones siempre contribuyen a salvar lo impenetrable. Hay realidades de la vida humana que experimentamos, pero que, a pesar de todo, no podemos conocer. El amor quizá sea el ejemplo más llamativo. De nuevo parece que no somos capaces de contentarnos con lo que existe; queremos también «tenerlo», utilizando el término de Plessner. Sobrepasamos la realidad del amor con el fin de imponerle una forma que lo haga accesible. Lo mismo ocurre con el deseo expresado por Kundera de sobrepasarse a sí mismo, a fin de tenerse a través de sus propias posibilidades. Sabemos que hay cosas que existen, pero también sabemos que no podemos conocerlas, y éste es el punto ante el que despierta nuestra curiosidad, y por eso empezamos a inventar.

Éste es también el punto en el que las ficciones literarias se alejan de las ficciones del mundo ordinario. Las últimas son suposiciones, hipótesis, presupuestos; la mayoría de las veces, la base de las visiones del mundo, y puede decirse que complementan la realidad. Fran Kermode las denomina «ficciones concordantes»[30], porque cierran algo que por propia naturaleza es abierto. La ficcionalización literaria, sin embargo, parece que tiene un objetivo distinto. Sólo se puede transgredir realidades que, si no, resultan inaccesibles (origen, fin y estar en el centro de la vida) poniendo en escena lo que está oculto. Esta representación está movida por el instinto de querer ir más allá de uno mismo, no con un deseo de trascendencia, con todo, sino para hacerse accesible a uno mismo. Si tal movimiento surge

---

[30] V. Frank Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (New York, 1967), págs. 4 y 62-64. Trad. esp. *El sentido de un final*, Barcelona, Gedisa, 1983.

de una necesidad de compensación, la necesidad en sí queda básicamente insatisfecha en las ficciones literarias. Éstas siempre van acompañadas de signos regidos por convenciones que señalan la naturaleza «como si» de todas las posibilidades que insinúan. En consecuencia, esta compensación representada de lo que sentimos que falta en la realidad nunca esconde el hecho de que en el análisis final no es más que una forma de simulación y, por tanto, en último término, todas las posibilidades que se han abierto resultan carentes de autenticidad. Lo que merece la pena señalar, sin embargo, es el hecho de que el ser conscientes de semejante falta de autenticidad no nos impide seguir ficcionalizando.

¿Por qué se produce esto y por qué seguimos fascinados por la ficcionalidad, cuya auto-manifestación revela que toda compensación esperada es pura apariencia? Lo que explica la fuerza de la apariencia es lo siguiente:

1. Ninguna de las posiblidades fabricadas puede ser representativa, ya que cada una no es más que una refracción caleidoscópica de lo que refleja como un espejo y es, por tanto, infinitamente variable en potencia. Así la apariencia permite una modelación ilimitada de las realidades que llevan el sello de la impenetrabilidad cognitiva.
2. Las posibilidades fabricadas nunca ocultan ni reducen la fisura que las separa de las realidades incomensurables. Por tanto la apariencia invalida cualquier forma de reconciliación.
3. Por último, la propia fisura puede ponerse de manifiesto de infinitas maneras posibles. Por tanto la apariencia cancela cualquier restricción que pueda afectar al modo en que puede utilizarse el espacio de juego.

Este estado de cosas arroja una luz bastante inesperada sobre la condición humana. El deseo, firmemente arraigado en nuestro interior, no sólo de tenernos a nosotros mismos, sino incluso de conocer lo que es ser, hace que la ficcionalización se oriente en dos direcciones distintas. Las ficciones resultantes pueden describir la satisfacción de este deseo, pero también pueden proporcionar una experiencia de lo que significa no poder hacernos presentes a nosotros

mismos. Por lo que se refiere a la satisfacción del deseo, debemos apuntar que pasará rápidamente a ser algo histórico, mientras que el efecto puede ser mucho más duradero cuando –en vez de una satisfación compensatoria– se pone en escena el carácter huidizo e ilusorio de tal deseo. En este caso, la representación no constituye una vía de escape, sino que revela que ninguna de las posibilidades urdidas podría nunca llegar a ser una auténtica compensación de lo que se escapa al conocimiento. Y si ésta es la forma de representación que sigue siendo efectiva, debemos inferir que la satisfacción de nuestro deseo de penetrar lo inescrutable no puede ser la raíz antropológica de las ficciones literarias.

Hay más datos que vienen a corroborar la evidencia de esta situación un tanto sorprendente, como el hecho de que las posibilidades que surgen en el proceso de sobrepasar límites no se pueda deducir de las realidades que han sido sobrepasadas. Esto es lo que distingue a las ficciones literarias de todo tipo de fantasías utópicas. En estas últimas, las posibilidades siempre son extrapolaciones de lo que existe. Por eso, como ha defendido Hans Jonas «cualquier especificación determinada de la condición Utópica es naturalmente escasa en la literatura, porque la utopía pretende ser muy distinta de lo que conocemos; y esta limitación es particularmente aplicable a la pregunta de cómo será la humanidad que viva en condiciones Utópicas, o incluso cómo será el vivir cotidiano, aunque el poder liberador de la Utopía pretenda dar rienda suelta a la abundancia todavía oculta de la naturaleza humana»[31]. Las posibilidades que no puedan derivarse de lo que existe sólo pueden ser narradas, pero la narrativa únicamente resaltará el modo de su existencia, y no nos dirá nada de su procedencia.

En los sueños constantemente construimos nuevos mundos. Como expone Gordon Globus –siguiendo a Leibniz–, podría decirse que somos las posibilidades de nosotros mismos. Pero puesto que somos los que originamos estas posibilidades, no podemos realmente *serlas*: nos dejan colgados

[31] Hans Jonas, *Das Prinzip Verantwortung* (Frankfurt/M., 1989), págs. 343 y ss.

en medio de lo que hemos producido. Para desplegarnos en posibilidades de nosotros mismos y –en vez de consumirlas para satisfacer las exigencias pragmáticas de la vida cotidiana– al exhibirlas por lo que son en un medio creado para tal fin, las ficciones literarias revelan una disposición hondamente arraigada en nuestra configuración. ¿Qué podría ser? Las siguientes respuestas a la necesidad que hay de ficcionalizar surgen por sí solas: únicamente podemos estar presentes para nosotros mismos en el espejo de nuestras *propias posibilidades*; estamos determinados como mónadas al llevar todas las posibilidades imaginables dentro de nosotros mismos; únicamente podemos hacer frente al carácter abierto del mundo a través de las posibilidades que derivamos de nosotros mismos y que proyectamos sobre el mundo; o, al poner en escena nuestras propias posibilidades, estamos luchando incesantemente para retrasar nuestro propio final.

Pero en el análisis final la ficcionalización no debe ser equiparada con ninguna de estas manifestaciones alternativas. Más bien resalta ese estado intermedio cuyos rastros indelebles marcan la estructura de doble significado, la del *doppelgänger*, así como la de las infinitas opciones de automodelación. Podríamos considerar, pues, que la ficcionalización abre un espacio de juego entre todas las alternativas enumeradas, y da pie al libre juego que milita contra todo tipo de determinación, tomada ésta como restricción insostenible. En este sentido, la ficcionalización ofrece respuesta al problema que Alcmeón consideraba insoluble: unir principio y fin para crear una última posibilidad a través de la cual el final, incluso aunque no pueda ser sobrepasado, al menos pueda ser postpuesto de manera ilusoria. Henry James dijo en cierta ocasión que «El éxito de una obra de arte...puede medirse por el grado en que produce una cierta ilusión: esa ilusión hace que por un instante creamos haber vivido otra vida; haber tenido una milagrosa ampliación de la experiencia»[32].

---

[32] V. Henry James, *Theory of Fiction*, ed. James E. Miller, Jr. (Lincoln, Nebr.. 1972), pág. 93.